

# PANOS SEM FUNDO

(COORDENADAS PARA UMA ESTÉTICA TEATRAL DELEUZIANA)

**Ana Inês do Lago Frutuoso Amaro das Neves**

---

**Dissertação de Mestrado em Filosofia Estética**

**(ABRIL, 2010)**



## **AGRADECIMENTOS**

Esta dissertação não seria possível sem o precioso apoio dos pacientes orientadores, o Professor Gustavo Rubim e o Professor Nuno Nabais. A ambos, a minha gratidão. Desejo também exprimir um sincero agradecimento ao Tiago Guerreiro Silva, pela eficaz ajuda para a compreensão dos discursos de Carmelo Bene, ao Eurico Cabral, pela sua amizade e apoio, e aos meus pais, pela incondicionalidade do amparo.

**[RESUMO]**

**[ABSTRACT]**

**[/ DISSERTAÇÃO / PANOS SEM FUNDO (COORDENADAS PARA UMA  
ESTÉTICA TEATRAL DELEUZIANA)]**

**[DISSERTATION / PITS WITHOUT DEPTH (COORDINATES FOR A  
DELEUZIAN THEATRE AESTHETICS)]**

**[AUTOR: INÊS LAGO]**

**[AUTHOR: INÊS LAGO]**

**PALAVRAS-CHAVE:** Deleuze. Artaud. Bene. Beckett. Teatro. Produção do novo.  
Representação. Corpo sem Órgãos. Menoração. Dissolução. Fabulação.

**KEYWORDS:** Deleuze. Artaud. Bene. Beckett. Theatre. Production of the new.  
Representation. Body without Organs. Minoration. Dissolution. Fabulation.

## **RESUMO**

Esta dissertação procede a uma leitura da obra de Deleuze, no intuito de estabelecer eventuais coordenadas para o pensamento da arte teatral contemporânea. Através dos casos de Antonin Artaud, Carmelo Bene e Samuel Beckett, tentamos esclarecer as possibilidades de produção do novo, assim como desenvolver o problema da representatividade em teatro. Falaremos do teatro enquanto laboratório, experimentação e acontecimento e desenvolveremos os conceitos deleuzianos de Corpo sem Órgãos, de menoração e de fabulação, e o que significam eles em termos teatrais.

## **ABSTRACT**

This dissertation proceeds to a reading of Deleuze's work, and intends to establish eventual coordinates to the thought of contemporary theatrical art. Through the cases of Antonin Artaud, Carmelo Bene and Samuel Beckett, we try to clarify the possibilities of the production of new, and to develop the problem of representation in theatre. We will speak of the theatre as a laboratory, as experimentation and as event, and develop the deleuzian concepts of Body without Organs, minoration and fabulation, and what they mean on theatrical terms.

## ÍNDICE

Introdução	1
Artaud: o Teatro sem Órgãos	6
Bene: o Teatro Menor	14
Beckett: o Teatro Ruínas	22
Conclusões	
Representação e sujeito teatral	29
Linguagem-experiência	32
O caos gerador	34
Fabulação criadora e fabulação receptora	37
Teatro do toque	39
BIBLIOGRAFIA	41

# INTRODUÇÃO

Não achamos que a vida, tal como é e foi concebida para nós, nos proporcione muitos motivos de exaltação. Dá ideia que, por meio da peste, um abscesso gigantesco foi colectivamente drenado, e que, tal como a peste, o teatro foi criado para extinguir abscessos colectivamente. (Artaud 2006, 35)

É fácil imaginar órgãos, um exterior qualquer, outros, um Deus, é obrigatório, imaginamo-los, é fácil, atenua o essencial, adormece, por uns instantes. Sim, em Deus, fautor de calma, por uns instantes, não acreditei. Também não farei mais pausas. Portanto, não poderei ficar com nada de tudo o que apoiou os meus pobres pensamentos e se curvou aos meus dizeres, enquanto eu me escondia? Vou também secar estas órbitas molhadas, vou fechá-las, ora bem, já está, já deixaram de correr, sou uma grande bola falante, que fala de coisas que não existem ou talvez existam, é impossível saber, a questão não é essa. (Beckett 2002, 28)

Substituam a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontrem o vosso corpo sem órgãos, saibam construí-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. E é aí que tudo se joga. (Deleuze 2000a, 200)

Durante séculos perseguimos avidamente a Razão, a razoabilidade, o conhecimento, as explicações detalhadas para toda a espécie de fenómenos, criámos linguagens e técnicas, historiografámos movimentos, desenvolvimentos, e descobrimos fórmulas tanto para explicar como para prever as mais diversas reacções. Na arte, o esforço foi no sentido de interpretar cada vez melhor, para conseguir representações

cada vez mais rigorosas, para atingir a perfeição das formas, pretensão que de há dois séculos para cá se vem diluindo cada vez mais a Ocidente, mas que, por constituir pesada herança, pensamos continuar a merecer hoje a nossa atenção.

A história, na sequência dessa ânsia de explicação, de conhecimento e, principalmente, de reconhecimento, conduziu-nos naturalmente ao Estruturalismo. Como se o homem estivesse fechado num sistema que, apesar de dotado de pulsação, apenas se ramifica, ordenadamente, constituindo-se de acções e de reacções organizadas hierarquicamente, estudáveis e explicáveis, pequenos ramos, agrupáveis por secções em ramos maiores. A estrutura é a árvore, a hierarquia das ideias, das conjugações de ideias. É óbvio que o sistema convém, em múltiplas situações e, para uma série de problemas, o sistema convirá. Mas a perseguição generalizada dos significados leva-nos a um ponto de absoluto estancamento. De tanto os procurarmos, parecemos ter deixado de os produzir. Reunir informação não é o mesmo que produzi-la. Como se o que mais interessasse fosse reconhecer, saber representar, identificar claramente, extinguir a possibilidade do espanto.

E, com a impossibilidade do espanto, do encantamento, surge o descontentamento, o tédio, a esterilidade. Há um cansaço generalizado que devora os espíritos criativos, um denso e lodoso cansaço desse *granito envolto em terror inconsciente*, de que já se queixava Baudelaire em *Fleurs du Mal*. Os processos de criação (de arte, de vida) como que estagnaram, tendo esgotado as formas possíveis. E como não parecemos estar preparados para nos movermos fora de sistemas formais, formativos e formalizados, o que nos resta passará por um incontornável e avassalador tédio de existir.

Nietzsche terá sido dos primeiros a avisar-nos dos perigos dos julgamentos de um deus que já não tem razão de existir: um deus da forma, das formas, da formalização. A sombra desse deus morto deveria ser finalmente extinta, para que pudéssemos finalmente mergulhar nesse caos interno capaz de gerar estrelas.

É neste sentido que o teatro de Artaud e a filosofia de Deleuze e Guattari vão muitas vezes confluir: na necessidade de repensar a fundo os processos de criação, de romper com a esterilidade da ordem, da norma, da estrutura, de um inconsciente improdutivo. O Corpo sem Órgãos de Artaud será o mesmo caos interno de Nietzsche, ou então o primeiro poderá ser considerado uma evolução da ideia do segundo. Ambos

serão respostas a uma mesma ânsia de ruptura com a ordem, ao mesmo desejo de um impulso vital que possa provocar férteis convulsões nos espíritos. Será a recusa absoluta de uma estética aristotélica, recusa essa partilhada por muitos dos pensadores e criadores artísticos do último século. *Uma arte que se baseie na ideia de força*, diria já Álvaro de Campos, e não se produza mimeticamente.

Atravessado por esse impulso vital (ainda que cruel) artaudiano, o pensamento de Deleuze apoia-se recorrentemente em termos da gíria teatral: porque não então pensar um caminho para a estética teatral contemporânea à luz do pensamento de Deleuze? Mesmo que não nos ofereça directamente respostas práticas, obrigar-nos-á a perceber de que maneira a arte teatral pode e deve encontrar novos impulsos, novos preceitos e formulações para se manter viva.

Pensar em como produzir, se não o novo, alguma coisa de essencial, é descobrir talvez a razão pela qual o teatro ainda sobrevive, e a que esperanças se agarra para perspectivar um futuro em que possa respirar melhor. Essa demanda é-nos familiar desde as primeiras intenções dadaístas de livrar a arte performativa da representação, e é para nós claro que esse processo está ainda em curso. Parece-nos, portanto, útil a essa busca que se tente reproduzir aquele que seria o pensamento teatral de uma possível estética deleuziana. Se, por um lado, o pensamento de Deleuze nos parece extremamente fértil para a discussão da arte em geral, seja ela vinculada a qualquer uma das suas variantes, por outro acreditamos também que, especialmente para o teatro, a filosofia deve ser de uma importância vital: é dentro do seu domínio que o teatro poderá reinventar-se como arte, e não como mera produção técnica, reprodução mecânica de vida, que será sempre outra coisa que não arte. Tentar produzir o novo em teatro, é assumir que o teatro terá que abandonar de vez a representação, o que implicará um aparente paradoxo, ou não fosse considerado o teatro a *arte da representação*. Trata-se, aliás, de um duplo paradoxo, porque o que defendemos é que a representação não é arte: esse, será um outro teatro, mas não este a que nos reportamos. O teatro de que partimos e a que nos dirigimos não é o da representação (que é mais do que dizer teatro de entretenimento, mas ao mesmo tempo não deixando de o querer dizer), é sim o teatro da experimentação, da experiência, um teatro-arte.

Aquilo a que nos propomos nos seguintes capítulos é analisar, sob a luz da filosofia de Deleuze, as concepções dos três autores teatrais a quem o filósofo dedicou

diversos artigos, e que nos permitem perceber a evolução do próprio pensamento deleuziano: Antonin Artaud, Carmelo Bene e Samuel Beckett. No final, tentaremos reunir as ideias gerais que nos possam servir de ponto de partida para a articulação de um projecto estético teatral revigorado. Temos presente a dificuldade de transferir o pensamento filosófico para um plano concretizável a nível prático e o perigo de incorrer em formulações acerca do que deve ser ou não ser o teatro contemporâneo. As nossas pretensões não passam por descrever uma lista de deveres e interditos teatrais. As nossas preocupações centram-se, a um nível essencialmente prático, em tentar perceber que novas luzes podem ser lançadas sobre o trabalho teatral. Acreditamos ser necessária uma longa e acesa discussão sobre as possibilidades de renovação da estética teatral, mas essa discussão não pode nunca resultar num quadro de regras a serem formalmente seguidas. No entanto, quando estabelecemos aquilo que serão para nós essas coordenadas para um projecto teatral deleuziano, não nos focamos na procura do que deverá ser o teatro contemporâneo, mas sim no processo de pensar o teatro contemporâneo. Como o agarrar, e não como o concretizar. A concretização será sempre do domínio exclusivo dos criadores em relação à sua própria obra. E quando, através do olhar de Deleuze, escorregarmos nessa tentação de instaurar um dever da possibilidade, será pelo menos numa visão de abertura, tenderá a um dever, sim, mas de libertação dos deveres, de não subjugação às regras. Porque, afinal, partimos de Deleuze precisamente por acreditarmos que o seu pensamento pode oferecer à arte teatral a abertura a todo um infinito de possibilidades. E isso implica estar preparado não para fazer um esforço de recusa, mas um trabalho de abrangência, ou seja, estarmos suficientemente livres para pilotarmos esse espaço onde crescem as ideias. Porque, em arte, tudo é possível. Até a regra.

Outro ponto que consideramos fundamental deixar explícito desde início é a questão do teatro-experiência. Dirigimo-nos essencialmente a um teatro experimental, e este teatro-experiência a que nos referimos está longe das salas principais. Este teatro é uma espécie de *teatro de garagem*, que nasce meramente de uma vontade de procura e de encontro de novas possibilidades cénicas (não estamos a excluir, de todo, estas intenções dos outros palcos, mas falamos de dentro, e sabemos perfeitamente que o nosso teatro experimental é apresentado maioritariamente em más condições, com escassos apoios, e que o seu público é constituído essencialmente por outros criadores).



Não tem ainda uma receita experimentada, não se consegue explicar muito bem como surge, nem em que direcção caminha. Quando falamos em teatro-experiência, falamos de um laboratório, montado geralmente sob duras condições. É experiência no sentido em que, quando algo acontece, ainda não tinha acontecido antes. É acontecimento puro, porque não se prevêem os seus efeitos, ainda não é representável.

Estamos familiarizados com a existência de uma enorme quantidade de literatura transversal ao nosso tema, mas acreditamos que, numa abordagem inicial e tão limitada, e tendo em conta a quantidade de bibliografia directa a que nos deveríamos reportar e o escasso tempo de maturação disponível, o melhor seria reduzirmos esta primeira introdução a um tema demasiado vasto e com tantas possibilidades apenas à obra de Deleuze e dos três autores teatrais em que dividimos os capítulos que se seguem.

## ARTAUD: o Teatro sem Órgãos

Diz-se: o que é o CsO – mas já se está em cima dele, arrastando-o como uma escória, tacteando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nómada da estepe. É sobre ele que dormimos, que estamos de vigília, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos o nosso poiso, que conhecemos as nossas felicidades íntimas e os nossos tropeções fabulosos, que penetramos e somos penetrados, que amamos. (Deleuze/Guattari 2007, 199)

Deleuze encontrou em Antonin Artaud um dos conceitos chave da sua filosofia. O corpo sem órgãos é avançado primariamente por Artaud como referência a um corpo que se refaz ignorando os preceitos estruturais e estruturados do mundo sociável e socializado. O corpo sem órgãos é um corpo livre, destituído dos princípios cartográficos gerais, e que por isso mesmo pode experimentar novas realidades e desenvolver possibilidades que de outra forma não poderiam ser entrevistas. Artaud e Deleuze sabem que é necessário pensar com o corpo, pelo corpo, e não apenas através de um entendimento pré-cartografado. Artaud é o exemplo da desestruturação procurada por Deleuze, da entidade criadora esquizofrénica, que não tem nem pai, nem mãe, nem Édipo, desvinculada não propriamente da realidade, mas do seu carácter opressor. O corpo sem órgãos vem artilhar Deleuze para a luta contra um sistema estrutural que, nas artes, não terá qualquer razão para existir.

A guerra de Deleuze e Guattari contra a psicanálise é também uma guerra contra o reinado absoluto do estruturalismo, e é principalmente uma guerra contra a

paralisação dos mecanismos de construção do mundo, como se estivéssemos votados ao mero reconhecimento, à simples observação e formulação do mundo como se este fosse um *tableau-vivant* sempre obediente ao mesmo guião. O modo como tratam a estruturação edipiana – o esquema *papá-mamã* – não é mais do que a tradução de todo esse escárnio derivativo de um sistema de pensamento que de tanto insistir no reconhecimento do simbólico parece ter perdido o imaginário (aquilo que mais tarde Deleuze substituirá pelo conceito de fabulação). Mas, no fundo, a batalha de Deleuze e Guattari é a continuação de uma guerra já encetada por Nietzsche. É, acima de tudo, uma guerra contra o estancamento, contra o amorfismo, uma luta pela vitalidade, pela produção, pela criação. A mesma luta de Artaud, portanto. A esquizoanálise aparece, assim, como a resposta dinâmica a um sistema improdutivo, como meio de experimentação e abandono da passividade da representação:

A grande descoberta da psicanálise foi a da produção desejante, a das produções do inconsciente. Mas, com o Édipo, essa descoberta foi rapidamente ocultada por um novo idealismo: substituiu-se o inconsciente como fábrica por um teatro antigo; substituíram-se as unidades de produção inconsciente pela representação; substituiu-se um inconsciente produtivo por um inconsciente expressivo (o mito, a tragédia, o sonho...). (Deleuze/Guattari 2004a, 28)

Esse teatro antigo do inconsciente é o mesmo em que já Artaud não acreditava. O seu teatro da crueldade era precisamente a proposta de um teatro anti-representativo, um teatro de pura experiência. Um teatro que abandona as velhas formas para procurar novas imagens, um teatro produtor, gerador, desvinculado da normatividade dos planos actualizáveis:

Uma verdadeira peça de teatro põe em desordem o repouso dos sentidos, liberta o inconsciente comprimido, impele a uma espécie de revolta virtual e que só pode, aliás, alcançar todo o seu preço permanecendo virtual; às colectividades reunidas impõe uma atitude heróica e difícil. (Artaud 2007, 38)

Este é o desejo de um teatro que não seja realista ou naturalista, mas que também já não seja simbólico: o teatro da crueldade é um teatro de intensidades puras, um teatro rizomático, antigenealógico. Não se serve do mundano, mas do interno, não entretém, pelo contrário, obriga a um exercício de força por parte não só dos actantes, mas do próprio público. Artaud pergunta-se:

...mas quem é que disse que o teatro foi criado para analisar personagens, para resolver os conflitos do amor e do dever, para lutar com todos os problemas de natureza tópica actual e psicológica que monopolizam os palcos contemporâneos? (Artaud 2006, 46)

Um teatro «demonstrativo» seria o espelho de um mundo que ainda está dependente do julgamento de um deus que já foi dado como morto. Eliminámos a necessidade de deus, mas mantivemos o seu trono intacto por não nos sabermos orientar sem a sua sombra, que é como quem diz, sem a representação. E este teatro da crueldade, este corpo sem órgãos, a partir do qual se poderá criar o real, o novo real, que ainda não é representável, e do qual estamos dependentes para nos livrarmos do tédio suicidário-estruturalista (o mesmo que nos reduz ao papá-mamã), representaria a eliminação do julgamento de deus, isto é, da subjugação à forma, aos contornos, aos limites. Um teatro que cria o real e não o manipula segundo um sistema simbólico (re)conhecido à partida, um teatro que recupere essas forças preexistentes a que já nos é tão difícil aceder: é por isso que é cruel, obriga a operações dolorosas de inversão, de dobragem, de sutura, e a uma exploração da liberdade que não queremos assumir porque essa sombra de deus, o seu julgamento, a ideologia da forma, representa uma estabilidade bem confortável, e qualquer outro posicionamento ou movimento fora dele poderá eventualmente significar um incómodo bem difícil de inverter: ele obriga ao desconhecido e estamos por demais habituados a saber como se estruturam as coisas, aquilo a que ainda teimamos a chamar real, por oposição ao imaginário. (As glossolalias de Artaud, ao serem vocalizadas, seriam menos reais do que quando ele falava fluentemente francês? Não foi como glossolalias que começaram todas as palavras? Isso fá-las-á menos reais?) Tomar o lugar do deus morto é assumir o lugar de criadores do mundo:

Temos de acreditar numa compreensão da vida em que o homem, sem receio, se torne senhor do que ainda não existe e lhe dê existência. A tudo o que não nasceu pode ainda ser dada vida, se não nos contentarmos com permanecer meros organismos com funções de registo. (Artaud 2006, 17)

No *Anti-Édipo*, é precisamente esta a ideia que concorre para a construção de um plano de pensamento que tenha já abolido as ideias de pertença, de necessidade, ou de dívida totémica, e que restitua a função de fábrica ao inconsciente:

Já não precisa da mediação que o mito é, já não precisa de passar pela mediação que a negação da existência de Deus é, porque atingiu as regiões de autoprodução

do inconsciente, em que o inconsciente é tão ateu como órfão, imediatamente órfão, imediatamente ateu. (Deleuze/Guattari 2004a, 60)

Finalmente liberto das formas, das identidades, ou de identificações assépticas, pode agora tornar-se múltiplo e plural, assumir a esquizofrenia criadora de um inconsciente que já não é *nem estrutural nem pessoal; não imagina, tal como não simboliza nem figura; máquina, é maquínico. Não é nem imaginário nem simbólico mas é o Real em si mesmo, o «real impossível» e a sua produção.* (Deleuze/Guattari, 2004a, 55) O desejo deste teatro da crueldade é *ampliar ao infinito as fronteiras da chamada realidade.*

Em *Diferença e Repetição*, Deleuze apresenta-nos um teatro da repetição que corresponde precisamente ao projecto desse teatro da crueldade altamente influenciado pelo Teatro de Bali, em que *toda a criação provém do palco e a sua expressão e origem residem simultaneamente num impulso físico secreto que é a Palavra antes de ser palavras.* (Artaud 2006, 66)

O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento se opõe ao conceito e à representação que o relaciona com o conceito.

No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o directamente à natureza e à história; uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes das personagens, - todo o aparelho da repetição como «potência terrível». (Deleuze 2000a, 56)

A repetição é a da experimentação, da realidade, corresponde a um teatro que não conta, que não representa, mas que age, um teatro que é movimento: a repetição é realização oposta à conceptualização. A ausência de limites formais repercute-se também na ausência de identidades, de sujeitos; o que encontramos são entidades, agenciadores de fluxos: o teatro de Artaud, abandonando a trama e a personagem, possibilitaria a construção de um verdadeiro teatro de multiplicidades, que tenha eliminado o intérprete, a favor de um criador total cuja função seja manipular esses fluxos, *movimentar o manifestado:*

Trata-se de produzir, na obra, um movimento capaz de comover o espírito fora de toda a representação; trata-se de fazer do próprio movimento uma obra, sem interposição; de substituir representações mediatas por signos directos; de inventar vibrações, rotações, voltas, gravitações, danças ou saltos que atinjam directamente o espírito. Esta é uma ideia de homem de teatro, uma ideia de encenador – avançado para o seu tempo. (Deleuze, 2000a, 52)

Este teatro é, tal como o rizoma, *completamente voltado para uma experimentação directa sobre o real* (Deleuze, 2004b, 29). E dir-se-ia também que, tal como o livro, o teatro da crueldade *não é imagem do mundo, faz rizoma com o mundo*. (Deleuze 2004b, 25):

O Rizoma (...) não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direcções movediças. Não tem começo nem fim, mas tem sempre um meio, pelo qual cresce e transborda. (Deleuze op. cit., 51)

E este teatro-rizoma não possui sujeitos nem objectos, mas agentes, canais de significação e meios de exploração: é um teatro que força o pensamento, ao invés de o demonstrar, um teatro que pensa e não um teatro de ideias, visto que as ideias encerram sempre a sua imagem correspondente, e o pensamento, o verdadeiro pensamento, por ser produção e não produto, não possui ainda uma imagem para se apoiar, é indeterminado, daí se figurando como um acto de crueldade. Este teatro rizoma ou teatro sem órgãos, composto de vozes e imagens estratificadas, terá como intuito agir sobre os corpos em vez de simplesmente os representar. Deve criar uma linguagem que se constitua como objecto de encontro, e não como objecto de reconhecimento. Esta função de encontro é por Artaud associada à poesia, aos regimes sensoriais:

Afirmo que esta linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente do discurso, tem de primeiro satisfazer os sentidos; afirmo que há uma poesia dos sentidos e outra da linguagem e que esta linguagem física concreta a que me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que exprime estiverem para além do alcance da linguagem falada. (Artaud 2006, 42)

A fascinação com o teatro oriental virá precisamente de um desejo de abrir o teatro à metafísica por via da poesia (para Artaud, a verdadeira poesia é metafísica). Artaud não encontra qualquer poesia no *verniz do homem pseudo-civilizado* (Artaud op. cit., 136), e vê a Oriente um exemplo prático de um teatro que não se faz a partir de convenções

sociais, psicológicas, ou até mesmo gestuais e verbais, mas que é assente sobre um complexo sistema de signos que se afastam do plano vivencial comum:

No teatro oriental, de tendências metafísicas, em oposição ao teatro ocidental de tendências psicológicas, todo este vasto complexo de gestos, sinais, atitudes e efeitos sonoros que constitui a linguagem da representação e do palco, esta linguagem que desenvolve todos os seus efeitos físicos e poéticos, em todos os planos da consciência e em todos os sentidos, leva necessariamente o pensamento a adoptar atitudes profundas que se poderiam designar por metafísica-em-acção. (Artaud op. cit., 49)

Para Deleuze, seria este o ponto em que *a obra de arte abandona o domínio da representação para se tornar «experiência», empirismo transcendental ou ciência do sensível* (Deleuze 2000a, 107). Podemo-nos perguntar em que medida se opõe o teatro oriental aos velhos esquemas representativos do teatro ocidental. Afinal, apesar de se constituir de convenções diferentes, o teatro oriental não está de todo menos livre de normas, de símbolos, de significações. A diferença estará na distanciação que este impõe ao “real”, abrindo os limites da experiência teatral convencional, representativa, a uma experiência poética, metafísica. No seu ensaio *Teatro e Ciência*, Artaud expõe-nos esta ideia da seguinte forma:

O teatro verdadeiro sempre me surgiu como o exercício de um acto perigoso e terrível, onde a ideia de teatro de espectáculo é, aliás, tão eliminada como a de toda a ciência, toda a religião e toda a arte. O acto de que eu falo visa a verdadeira transformação orgânica e física do corpo humano. (Artaud 2007, 145)

O teatro da crueldade é experiência mística, metafísica, e, ao mesmo tempo, uma espécie de tratamento, ou então, para sermos mais precisos, trata-se de uma operação virulenta, em que a doença e a cura se confundem: nas suas peças atacam-se os corpos, sangra-se, desmembra-se, tudo é demonstrado excessivamente, febrilmente. Impõe-se a doença para desvelar o tratamento. O teatro é semelhante à peste porque procede ao desalinhamento das referências, provoca um abalo nos sistemas sonambulares, estimula sentidos adormecidos e desvincula as percepções do seu estado confortável. Trata-se de um teatro do excesso escatológico, mais físico do que intelectualizável, e que visa, unindo de novo o corpo à voz, e a voz ao corpo, restituir a linguagem ao seu nível orgânico: Artaud faz da linguagem a própria experiência.

A crueldade será assim uma espécie de liminaridade, que tem por função mediar esse espaço entre o reconhecível e o indeterminado:

Recorde-se a ideia de Artaud: a crueldade é somente A determinação, o ponto preciso em que o determinado entretém a sua relação essencial com o indeterminado, a linha rigorosa, abstracta, que se alimenta do claro-escuro. (Deleuze, 2000a, 83)

É através desta linha que poderemos, eventualmente, estabelecer uma filosofia da diferença, ou uma estética da diferença: é ela que pode dissipar as formas e fazer submergir as intensidades, constituindo novos fluxos, *linhas abstractas capazes de actuar directamente sobre as almas*. É o teatro essencial, libertador de forças:

Se o teatro essencial é como a peste, não será porque contágia mas porque é, como a peste, a revelação, o arranque, a projecção para o exterior de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam, num indivíduo ou num povo, todas as possibilidades perversas do espírito. (Artaud 2007, 40)

E é essencial porque procura a essência, ou mais do que isso, porque pretende pertencer-lhe. Há um desejo de redescoberta dessas forças originárias, das palavras antes das palavras e dos gestos antes dos gestos: esta tentativa não é de retrocesso, mas sim de reformulação, de reorganização dos espíritos em direcção a uma concordância maior entre corpo, voz e linguagem.

A questão da linguagem, que nos remete automaticamente para as próprias glossolalias de Artaud, prende-se, para nós, a uma questão essencial em Deleuze: o devir-criança. É neste plano que o homem pode efectivar a sua busca pelo essencial, por uma espécie de congruência orgânica original. É na criança que reside ainda a memória de uma linguagem secreta, é nela que ainda se encontram os fundamentos de uma pré-história, de uma pré-estrutura formalizada pela ideologia, seja ela de que ordem for:

O senhor hábito, o senhor mania, o senhor nojo, o senhor cólica, o senhor câibra, o senhor náusea, o senhor vertigem, o senhor açoite, o senhor cascudos, estão de igual para igual com o senhor insurrecto, o senhor resposta, o senhor lágrimas, o senhor escândalo, o senhor sufocado numa alma escandalizada – para compor um eu de criança, uma consciência menina, a consciência de um menino. (Artaud op. cit., 66)



A esta *consciência criancinha*, minorada, não lhe falta o mundo, nem a vontade, nem o poder, mas por ser *atomizada*, pode desvelar novas potências que um sentido geral e estruturado falharia observar ou experimentar. Ela permite aceder a batalhas que estavam encafuadas não no fundo, porque para Artaud o que interessa é a superfície, mas na pele das significações:

Tal como as próprias palavras, as ideias deste teatro típico e primitivo deixaram, a certa altura, de originar uma imagem, e, em vez de serem um meio de expansão, apenas são um beco sem saída, um mausoléu do espírito”(Artaud 2006, 55)

As palavras já não servem, porque o corpo perdeu-lhes as ligações, as imagens já não servem porque apenas as repetimos, quando o que interessa é, ao fim e ao cabo, produzir a imagem. Acto breve, demasiado breve para a longa luta que impõe ao espírito. Acto de crueldade, portanto.

## BENE: o Teatro Menor

O antigo presente não é representado no actual sem que o actual seja representado nesta representação. É essencial à representação não só representar alguma coisa mas a sua própria representatividade. O antigo e o actual não são, pois, como dois instantes sucessivos na linha do tempo, mas o actual comporta necessariamente uma dimensão a mais pela qual ele representa o antigo e na qual ele também se representa a si próprio. O actual presente não é tratado como o objecto futuro de uma lembrança, mas como o que se reflecte ao mesmo tempo em que forma a lembrança do antigo presente. (Deleuze 2000a, 157)

Será a autoridade de uma variação perpétua, por oposição ao poder e ao despotismo do invariante. Será a autoridade, a autonomia do gago, desse que conquistou o direito a gaguejar, por oposição ao «bem-falar» maior. (Deleuze 1979, 125)\*

A afinidade entre Gilles Deleuze e Carmelo Bene pode não ser propriamente metodológica, mas será certamente desenvolvida pela procura de um método, de uma via de construção que consiga escapar à doxa, ao domínio da pura reconhecimento. Bene, ao trabalhar a partir dos clássicos, produz a diferença pela repetição, e a repetição pela diferença. Agindo por subtracção, pela amputação de certos elementos, Bene produz sempre um novo acontecimento. E embora este acontecimento possa manter ligação a um certo sentido de passado, de presente ou de futuro (a uma representatividade, portanto), produz sempre uma síntese que fornece à repetição o novo. Tanto Deleuze

\*A tradução das citações do texto *Un Manifeste de Moins*, presente em *Superpositions*, é da minha responsabilidade.

como Bene procuram o novo, a diferença, mas sem com isso recusarem por absoluto a totalidade dos apriorismos: de novo, não se pode pensar em termos de “tabula rasa”, não se cria a partir do nada, não interessa o zero. Ou, como surge em *Rizoma*: “não se pode estabelecer cortes radicais entre os regimes de signos e os seus objectos” (DELEUZE/GUATTARI 2004b, 16). O que interessa é desenvolver mecanismos que permitam alcançar novas velocidades e produzir novos agenciamentos.

Intersectam-se no projecto de um teatro filosófico: servem-se um ao outro, e um do outro. Deleuze vê na obra de Bene a materialização, se não do método, do esforço filosófico que perpassa toda a sua teoria, e Bene descobre em Deleuze uma voz de força em que pode apoiar a sua própria procura artística. Ambos influenciados por Nietzsche e pelo conceito de eterno retorno, assumem o problema da possibilidade (ou da impossibilidade) de produção do novo como a urgência mais vital de todas. Escapar de vez ao julgamento de deus, ao deus da forma, da estrutura, escapar à representação, construir um plano onde o *Übermensch* possa viver livremente. Esse plano, não mais transcendente, mas imanente, é um plano aberto mas caótico, onde intersecções se dobram e afundam: é o plano da imaginação:

A verdadeira repetição é a da imaginação. Entre uma repetição que não pára de se desfazer em si e uma repetição que se desdobra e se conserva em nós no espaço da representação, houve uma diferença, que é o para-si da repetição, o imaginário. (Deleuze 2000a, 149)

É no sentido em que *a diferença habita a repetição* que o imaginário de Carmelo Bene parte sempre do já instalado, do pré-existente: é aí que poderemos eventualmente construir o novo, o diferente:

Transvasar à repetição algo novo, transvasar-lhe a diferença, é este o papel da imaginação ou do espírito que contempla nos seus estados múltiplos e fragmentados. Do mesmo modo, a repetição, na sua essência, é imaginária, pois só a imaginação forma aqui o «momento» da vis repetitiva do ponto de vista da constituição, fazendo com que exista aquilo que ela contrai como elementos ou casos de repetição (...). (Deleuze op.cit., 149)

O pensamento da diferença é o pensamento da criação, não do reconhecimento. É, acima de tudo, um acontecimento. Bene recusa a história, o historicismo, os elementos de poder, porque estes representam, estruturam: são reconhecimentos e não

acontecimentos. Utiliza a subtração para desenvolver *virtualidades inesperadas*, para potencializar o acontecimento. Os elementos de poder são o reconhecimento, a representação, o obstáculo à formulação do novo: eliminando-os, estaremos a desvelar potencialidades que o plano geral, estruturado, nos não deixava descobrir. Mais uma vez, não se trata de recusar o que quer que seja, mas sim de se mudar, não o ponto, mas o plano de visão: para subtrair, para potenciar o acontecimento. Bene usa o exemplo de uma folha que vai aproximando do nariz: abstraindo cada vez mais o plano geral, afastando-se das margens até ver apenas uma parte reduzida e desfocada (anamorfose). Já não há história, não há confronto, não há mapa. Está-se então pronto para a criação esquizofrénica, para estabelecer um teatro-máquina, um teatro sem órgãos, rizomático: “*A esquizo-análise recusa qualquer ideia de fatalidade decalcada qualquer que seja o nome que se lhe dê, divina, anagógica, histórica, económica, estrutural, hereditária ou sintagmática.*” (Deleuze/Guattari 2004b, 30)

Deslocar *o tempo fora dos seus eixos*, fazendo divergir as faculdades, em vez de as fazer convergir, seleccionar os casos singulares, esquecendo o plano geral em que se movimentam primariamente. Se tomarmos o termo “remember”, este desmembrar de que falamos prende-se precisamente ao esquecimento: há que amputar os elementos, os membros que estabelecem confrontos, hierarquias, planos de consistência:

Vai-se então cortar/esconder ou amputar a história, porque a História é o carimbo temporal do Tempo. Vai-se cortar a estrutura, porque ela é o marcador sincrónico, o conjunto das relações entre invariantes. Vai-se subtrair as constantes, os elementos estáveis ou estabilizados, porque eles pertencem ao uso maior. Vai-se amputar o texto, porque o texto é como a dominação da língua sobre a palavra, e testemunho de uma invariância ou de uma homogeneidade. Subtrai-se o diálogo, porque o diálogo transmite à palavra os elementos de poder, e fá-los circular: é a sua vez de falar, nessas condições codificadas. (Deleuze 1979, 103)

O que nos refere aqui Deleuze acerca do teatro de Carmelo Bene será válido tanto para a experiência teatral como para a experiência filosófica. Sair do domínio da representação no seu campo mais tradicional – o teatro – funcionará como a prova de que também no plano filosófico esse intento será possível, e de que a criação de conceitos é e continuará a ser praticável, se ligada a um violento esforço de pensamento que não se baseie no mero reconhecimento do pré-adquirido. Como diz Deleuze em *Mille Plateaux*, há que *substituir a anamnese pelo esquecimento, e a interpretação pela experimentação*. Não

mais um *remember*, mas um *dismember*, não mais uma convergência para a totalidade, mas um método de fragmentação, de multiplicação, que sirva para erguer novos *blocos de sensações*.

O caminho seguido por Bene encaixa na ideia de menoração avançada por Deleuze. *Dar aos autores maiores o tratamento de um autor menor para lhe reencontrar as possibilidades de devir* (Deleuze op. cit., 96), é exactamente aquilo que faz Bene: ao amputar Romeu, desenvolve Mercutio, ao manter apenas Ricardo III e os elementos femininos, desenvolve novas potencialidades (obs)cénicas, poéticas, imagéticas, antropológicas e filosóficas. Permitir novos agenciamentos ao abolir uma estruturação predefinida faz parte daquilo a que Deleuze se refere como a operação crítica completa, que deve em primeiro lugar *eliminar os elementos estáveis* e de seguida *colocar tudo em variação contínua*, e depois *transpor em menor* (Deleuze op.cit., 106). Os operadores devem, assim, responder à ideia de intervalo mínimo, trabalhar dentro desses limites pois, alargando as fronteiras, cair-se-á de novo no domínio do reconhecível, do representável, da doxa. A ideia de objectos parciais prende-se à definição de menor. Da menoração farão parte os fragmentos, os isolamentos das partes estruturalmente unitárias. Um Shakespeare transformado em mil potências, em infinitos devires.

Estes fragmentos anamórficos devem (de)formar-se *segundo uma linha de variação contínua*, devem ser, como diria Michaux, pilotados: a variação contínua pertence ao presente, ao acontecimento, é seguida, precipitada ou intersectada livremente. É uma filosofia do encontro, um teatro do encontro. Procede por imanência, por relações de horizontalidade, abandonando o domínio vertical da transcendência: deixar de saltar para se atingir o céu, e começar a navegar livremente o espaço-tempo; deixar a árvore e a explicação que já contém cada questão e assim conseguir novos encontros, impossíveis dentro de um plano estrutural e estruturado. Para isto, é preciso partir do que já está instalado:

C[armelo]B[ene] disse de início que é estúpido interessar-se acerca do princípio ou do fim de qualquer coisa, dos pontos de origem ou de terminação. O que é interessante não é nunca a maneira como alguém começa ou acaba. O interessante é o meio, o que se passa no meio. Não é por acaso que a velocidade maior é (atingida) no meio. As pessoas sonham muitas vezes com começar ou recomeçar do zero; e também eles têm medo do sítio onde irão chegar, do seu ponto de ruína.

Pensam em termos de futuro ou de passado, mas o passado e mesmo o futuro pertencem à *história*. (Deleuze op.cit., 95)

Segundo Bene, o tempo do seu teatro é Aeon, não é Cronos. Cronos é a estrutura, o deus implacável que devora os seus filhos com dentes de conhecimento, é o peso em cima dos ombros que nos empurra para o chão quanto mais tentamos olhar para cima. Aeon é a possibilidade infinita, é o tempo do potenciamento, o plano dos devires. É o movimento imanente que pode elaborar qualquer direcção, intentar qualquer cruzamento. Estabelece linhas múltiplas que, não concorrendo para unificar o todo, verdadeiramente o potencializa. Aeon é passado, presente e futuro, é uma espécie de «sincronia diacrónica» que permite que tempos diferentes e acontecimentos de ordens diferentes se possam encontrar (valida os oxímoros...) para daí se extraírem novas sínteses. Bene opera, pilota este espaço-tempo, e faz comunicar os tempos, os signos, as paisagens, partindo sempre do meio, do instalado, de maneira a arrancar-lhe aquilo que não é da História, mas do ser, que não pertence mais ao sentido, mas que advém pela sensação:

Ora o meio não significa de todo ser no seu tempo, ser do seu tempo, ser histórico, pelo contrário. É por isto que os tempos mais diferentes comunicam. Não é nem o histórico nem o eterno, mas o intempestivo. E é precisamente isso um autor menor: sem futuro nem passado, não tem mais do que um devir, um meio, pelo qual ele comunica com outros tempos, outros espaços. (Deleuze op.cit., 95)

Para isso também o sujeito deve desaparecer: o teatro de Bene é um teatro que caminhará para o nascimento do sujeito, mas que, como não o representa, actua, ou actualiza-se, por devires, por potenciações, sustenta-se em velocidades, em sensações. Não há bem e mal, não há conflito, e por isso também não pode haver diálogo. O que há são vozes, *simultâneas ou sucessivas, sobrepostas ou transpostas, tomadas nessa continuidade espacio-temporal da variação, uma espécie de Sprechgesang*. (BENE/DELEUZE 1979, 105) Carmelo Bene mune-se de uma imensa parafernália precisamente para atingir as diferentes modulações, projecções, amplificações e velocidades das vozes. Brincar aos significantes, construir novos planos de comunicabilidade, trabalhar a partir das possibilidades acústicas, pilotar o instrumento primário da comunicação humana que é a voz: no fundo, o mesmo desejo de Artaud,

que não viveu para aceder às máquinas sonoras e visuais com que Carmelo Bene desenvolveu a sua experimentação teatral. Neste sentido,

O homem de teatro não é mais autor, actor ou encenador. É um operador. Por operação, devemos entender o movimento de subtracção, de amputação, mas já coberto por outro movimento, que faz nascer e proliferar qualquer coisa de inesperado, como uma prótese... (Deleuze op.cit., 89)

Esta ideia de operador é concordante com a linha de pensamento de Artaud, mesmo que haja diferenças consideráveis entre ele e Bene: ambos afirmam o múltiplo, abandonando o «se» e assumindo a conjunção «e...e...e...» (DELEUZE/GUATTARI 2004b, 68). Não há contradição, não há conflito. Há velocidades e intensidades, os sujeitos são larvares, ainda não se reconhecem como um eu, ou então reconhecem-se como potências de todos. Não há diálogo, porque o diálogo é representatividade de poder; serve-se de um uso poético e *monologuista* da linguagem, segundo a tradição artaudiana:

A poesia é anárquica, na medida em que põe em causa todas as relações de objecto para com objecto e da forma para com o significado. É também anárquica, na medida em que a sua existência provém de uma desordem que nos aproxima do caos. (Artaud 2006, 47)

Tanto Artaud como Bene lutaram pelo *direito de gaguejar*, de variar, de produzir cortes e fluxos independentes de um sistema de razoabilidade bem aceite, dentro do qual a arte, para ser arte e não se reduzir à vida, não se deve movimentar:

Tudo isto forma um domínio rico de signos, envolvendo sempre o heterogéneo e animando o comportamento, pois cada contracção, cada síntese passiva é constituída por um signo que se interpreta ou desdobra nas sínteses activas. (Deleuze 2000a, 145)

Para ambos, trata-se de escapar à forma, aos órgãos (os orgânicos e os de poder): um teatro sem órgãos *é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, susceptível de receber modificações constantemente* (DELEUZE/GUATTARI 2004b, 29), é por isso um teatro do momento e um teatro constituinte, na medida em que não se ergue através da representação, mas de agenciamentos: *um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente à medida que aumenta as conexões.* (Deleuze/Guattari 2004b, 19).

A subordinação da forma à velocidade, à variação de velocidade, a subordinação do sujeito à intensidade ou ao afecto, à variação intensiva dos afectos, são, parecidos, dois objectivos essenciais a alcançar nas artes. C[armelo]B[ene] participa plenamente neste movimento que faz incidir a crítica sobre a forma, e sobre o sujeito (no duplo sentido de «tema» e de «eu»). Nada mais do que afectos e nenhum sujeito, nada mais do que velocidades e nenhuma forma. (Deleuze 1979, 104)

Deixar de dividir os domínios de signos, ultrapassar a obrigatoriedade da correspondência, que tudo transforma em binarismos e oposições, e proceder por expansão: o teatro deve deixar de ser turismo, a arte e a filosofia devem deixar de ser turismo para passarem a ser descoberta, exploração. A operação de menoração passa pelo fragmentar, pelo desterritorializar, ou destemporalizar, de uma dada potência e impor-lhe (*input*) novas velocidades.

Essa função anti-representativa, será de indicar, de constituir de alguma forma uma figura da consciência minoritária, como potencialidade de qualquer um. Restituir uma potencialidade presente, actual, é uma coisa completamente diferente de representar um conflito. (Deleuze op.cit., 125)

Os conflitos existem em espelho com a sua resolução, nunca se afastam do representável, do reconhecido, se forem vistos a partir de uma distância suficiente. Para restituir essas *potencialidades presentes*, ou virtualidades inesperadas, há que reduzir, menorar. Aplicar ao espírito uma lupa de diminuição: não se quer mais o mundo geral, ampliado, global e globalizante que nos engole. Só assim a arte poderá oferecer alguma coisa à vida: ela não tem que a explicar, que a resolver, que a explorar ou lembrar. Não quer dizer que, em certos momentos, não o faça, mas isso será um acidente, um riscar da margem: isso só se saberá ao analisar o mapa da exploração a que nos propusemos, mas enquanto exploramos não temos mapa, mapeamos. Não quer dizer também que não percorramos caminhos já trilhados, já descobertos, mas a exploração foi nossa, partiu de um outro *meio*, de outro agente, e por isso é sempre diferente, mesmo repetição é sempre diferença.

Bene afirmava que não fazia *teatro espectáculo*, mas sim *teatro experimentação*. Poderia ser chamado também teatro-exploração.



Quando ele escolhe amputar os elementos de poder, não é apenas a matéria teatral que muda, é também a forma do teatro, que deixa de ser «representação», ao mesmo tempo que o actor deixa de ser actor. (Deleuze op.cit.; 93)

O actor, o intérprete, seria antes considerado mero leitor de mapas. Quando o actor deixa de ser actor para se tornar operador, agenciador, assume o lugar de explorador: o que interessa não é elaborar um mapa novo mas sim percorrer o caminho, devir caminho.

Representar, para Deleuze, não será mais a função teatral por excelência: é uma causa perdida insistir nela, é apostar no absoluto definhamento da arte. O teatro deverá deixar de ser representatividade para se tornar movimento, variação contínua de infinitas possibilidades de pilotagem. Deverá situar-se mais próximo da música e da pintura, proceder por traços, não por formas. É esta a sua conclusão em *Um Manifesto A Menos*:

O teatro surgirá como aquele que não representa nada, mas que apresenta e constitui uma consciência de menoridade, como devir-universal, que opera alianças aqui ou ali consoante o caso, segundo linhas de transformação que saltam fora do teatro e tomam uma outra forma, ou que se reconvertem em teatro para um novo salto. É de facto uma tomada de consciência, que nada tem a ver com uma consciência psicanalítica, nem mais com uma consciência política marxista ou brechtiana. A consciência, a tomada de consciência é uma grande força, mas não é feita de soluções ou de interpretações. É quando a consciência abandona as soluções e as interpretações que ela conquista a sua luz, os seus gestos e os seus sons, a sua transformação decisiva. (Deleuze op.cit., 130)

## BECKETT: o Teatro Ruínas

Os fragmentos são grãos, «granulações». Seleccionar os casos singulares e as cenas menores é mais importante que qualquer consideração de conjunto. É nos fragmentos que aparece o pano de fundo escondido, celeste ou demoníaco. (Deleuze, 2000b, 82)

Haverá mais panos de fundo, panos de fundo mais fundos? A que panos de fundo dá acesso este pano de fundo? Estúpida obsessão de profundidade. (Beckett 2002, 10)

Tal como com Artaud, a presença de Samuel Beckett faz-se notar ao longo de praticamente toda a obra de Deleuze (incluindo a partilhada com Guattari): desde *Diferença e Repetição* que Beckett se torna personagem mais ou menos recorrente na ilustração e exemplificação da construção filosófica de Deleuze. Dedicou-lhe inteiramente dois artigos - *O Maior Filme Irlandês* («Film» de Beckett) e *O Esgotado* -, sendo essencialmente sobre o último que nos vamos debruçar de seguida.

A obra de Beckett trata, segundo Deleuze, de esgotar as possibilidades, mas há que primeiro fazer a distinção entre o cansaço e o esgotamento: *O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota o todo possível*. (Deleuze 1999, 229) O esgotamento é diferente do cansaço porque este último possui ainda uma possibilidade, podemos sempre descansar, e repetir o mesmo ciclo uma e outra vez: como Vladimir e Estragon, ou Winnie e Willie. A soma das possibilidades é cansativa: obriga-nos a permanecer no mundo do possível, baseado no que já foi produzido (nada mais do que inférteis repetições, meras reproduções...). O esgotamento, pelo contrário,

pode atingir uma profundidade muito mais intensa, na medida em que se estabelece segundo uma perspectiva de produção contínua de experiência. Substituindo a soma das possibilidades por uma continuidade, assegura-se que todos os recursos estão em jogo e que o resultado não pode ser pressuposto, assim se procedendo à produção do novo: é aquilo a que Deleuze chamará de arte das disjunções inclusivas:

Mas a realização do possível procede sempre por exclusão, pois ela supõe preferências e objectivos que variam, sempre substituindo os precedentes. São essas variações, essas substituições, todas essas disjunções exclusivas (a noite-o dia, sair-voltar) que acabam por cansar. Bem diferente é o esgotamento: combinam-se variáveis de uma situação, sob a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer organização em torno de um objectivo, a qualquer significação. (Deleuze 1999, 230)

Pretende-se, no fundo, abolir o real, pela exactidão e pela dissolução, que são os dois sentidos do esgotamento. Dele derivam as condições para a produção da experiência. Enquanto o cansado realiza o possível, ou actualiza, o esgotado mantém-se a um nível pré-individual, acedendo e movimentando-se dentro de um plano virtual. Tratar-se-á do sujeito larvar, que ainda não nasceu, e por isso não age pré-condicionadamente, e não se obriga a actualizar. As suas combinatórias esgotam o possível através de ligações inclusivas, não há oposição, porque não se dá uma actualização:

Os personagens de Beckett jogam com o possível sem realizá-lo, eles têm muito a fazer, com um possível cada vez mais restrito em seu género, para se preocupar com o que ainda vai ocorrer. (Deleuze 1999, 231)

A arte do esgotamento em Beckett é a acumulação das possibilidades numa soma cujas combinatórias devem ser esgotadas, de maneira a desvelar o processo produtivo. As permutações são contínuas. Decompõe-se o possível através de disjunções inclusivas como meio para permanecer em continuidade. Atingimos o indefinido e o impessoal pelo esgotamento, pela decomposição das imagens, das memórias e dos objectos, e é pelo esgotamento que atingimos, com a dissolução do sujeito, o ponto de partida para uma nova possibilidade virtual, que será novamente combinada, e esgotada:

A combinatória é a arte ou a ciência de esgotar o possível, por disjunções inclusivas. Mas apenas o esgotado pode esgotar o possível, porque ele renunciou a toda a necessidade, preferência, fim ou significação. Apenas o esgotado é suficientemente desinteressado, suficientemente escrupuloso. Ele é certamente

forçado a substituir os projectos por tabelas e programas destituídos de sentido.  
(Deleuze 1999, 232)

Cabe à combinatória esgotar o objecto, mas isso é apenas possível porque o seu sujeito é da mesma forma esgotado.

A questão do sujeito larvar remete-nos para duas ideias: primeiro a de um ser que ainda não é, e em segundo para a ideia de um ser que já deixou de ser. Mas como estamos num plano disjuntivo inclusivo, poderemos afirmar que há em Beckett personagens que ainda não nasceram e já morreram, ou já morreram e ainda não nasceram. O eu dissolve-se para ser ao mesmo tempo embrião e fantasma, citando Blanchot, *a mais elevada exactidão e a mais extrema dissolução*, (Deleuze 2010, 233) A larva é atómica: (re)conhece o seu corpo e a sua baba, sente o chão, percepção ondas, de som, de luz, de calor, mas aquilo que tem ao seu dispor para participar no mundo, logo para contar o mundo, é apenas aquela massa lisa e branca, que deixa um rasto de baba à medida que vai caminhando. A sua massa tem uma memória, qualquer coisa lhe resta, precisamente um rasto, mas caminha no desconhecido e para o desconhecido, tudo é pequeno, tudo é mínimo, tudo é minimal (um mínimo animal) e, por isso, extremamente exacto. E, ao mesmo tempo, é fantasma, é uma *etereidade*, movimenta-se por sopros, reinventa memórias por deslocação, falta-lhe a baba para o fazer permanecer ligado. Não é o virtual que se actualiza, mas sim o actual que se virtualiza.

É num artigo dedicado a Klossowski que vamos encontrar uma maior elucidação acerca da questão da dissolução do eu e de que modo ela se repercute nas questões da forma e da linguagem.

No momento em que os corpos perdem a unidade e o eu perde a identidade, a linguagem perde a função de designação (a sua maneira própria de integridade) para vir a descobrir um valor puramente expressivo ou, como diz Klossowski, «emocional»: não por relação com alguém que se exprima estando emocionado, mas por relação com um puro expresso, uma pura emoção ou puro «espírito» - o *sentido* como singularidade pré-individual, intensidade que retorna a si mesma por intermédio das outras. (Deleuze 2005, 42)

Voltamos aqui à questão da linguagem que ultrapassa o seu carácter designativo para se tornar fluxo de intensidades. O que está em causa é a função metalinguística da

linguagem, que deveria ser, desde Artaud, o caminho do discurso performativo: abandonar a designação – a forma, a estrutura, o julgamento de Deus –, para se entregar à pura significação, expressão pura. No fundo, deixar de usar a linguagem para exprimir o sentido, mas criá-la para ser, em si mesma, sentido. Na medida em que o Eu se exprime sempre enquanto tal, a linguagem acompanha-o, sempre dentro dos limites formais da representatividade dessa unidade; apenas o eu dissolvido se poderá reportar a uma multiplicidade de sentidos linguísticos: ele não tem que ser unívoco, razoável, exclusivo – o eu dissolvido pode compreender qualquer direcção, várias direcções, ao mesmo tempo, ele não precisa actualizar, por isso pode mover-se numa infinidade de sentidos em simultâneo. Novamente a propósito de Klossowski, Deleuze afirma que

Os valores da linguagem expressiva ou expressionista são a provocação, a revogação e a evocação. O que é evocado (expresso) são os espíritos singulares e complicados que não possuem um corpo sem o multiplicar no sistema dos reflexos e que não inspiram a linguagem sem a projectar no sistema intensivo das ressonâncias. E o que é revogado (denunciado) é a unicidade corporal, tanto quanto a identidade pessoal e a falsa simplicidade da linguagem, na medida em que suposto seja esta designar os corpos e manifestar um eu. (Deleuze op.cit., 43)”

É esta função expressiva que produz o movimento do sentido que Deleuze determina como eterno retorno: é o caminho da intensidade à intencionalidade, e não o seu inverso. Apenas o eu dissolvido, não possuindo uma identidade, se pode reportar apenas às intensidades, ele permanece fora da intencionalidade e torna-se capaz de proceder por meio de disjunções inclusivas.

Desde que a singularidade se apreenda como pré-individual, fora da identidade de um eu, quer dizer, enquanto fortuita, ela comunica com todas as outras singularidades, sem deixar de formar com elas disjunções, disjunções em que ela passa por todos os termos disjuntivos afirmando-os em simultâneo, em vez de os repartir em exclusões. (Deleuze op.cit., 45)

O eu dissolvido compõe-se de fragmentos que comunicam com outros fragmentos, mas sem uma relação identitária, isto é, sem a perspectiva de uma reunião: a totalidade não é una, mas sim o conjunto das possibilidades, se tendesse para a reunião a obra dirigir-se-ia, de novo, para a ordem das disjunções exclusivas. Trata-se de isolar as partes para as fazer comunicar, ou, como encontramos já esboçado em *Diferença e Repetição*:

Constata-se que os virtuais são destacados da série dos reais e, ao mesmo tempo, incorporados à série dos reais. Este destaque implica, primeiramente, um isolamento ou uma suspensão que coagula o real com o objectivo de extrair dele uma pose, um aspecto, uma parte. Mas este isolamento é qualitativo; não consiste simplesmente em subtrair uma parte do objecto real, pois a parte subtraída adquire uma nova natureza ao funcionar como objecto virtual. O objecto virtual é um objecto parcial, não simplesmente porque lhe falte uma parte permanecida no real, mas em si-mesmo e para si-mesmo, pois ele fende-se, desdobra-se em duas partes virtuais uma das quais falta sempre à outra. Em suma, o virtual não está submetido ao carácter global que afecta os objectos reais. Não só pela sua origem, mas na sua própria natureza, ele é trapo, fragmento, despojo. Ele falta à sua própria identidade. (Deleuze 2000a, 183)

O teatro de Beckett é precisamente um teatro-trapo, teatro-fragmento ou teatro-despojo. Faz-se de restos, de viscosidades, de rastros, mas existe porque luta para se libertar das suas aderências, para, pelo menos, desterritorializá-las, e assim conseguir fazer ressoá-las a um nível mais profundo, fazer precisamente soar de novo, na superfície do entendimento, e furar a lógica das disjunções exclusivas que apenas provocam cansaço.

Há, para Deleuze, três línguas em Beckett. Três metalinguagens que corresponderão a diferentes esgotamentos:

Chamemos-lhe *língua I*, em Beckett, essa língua atómica, disjuntiva, recortada, retalhada, em que a enumeração substitui as proposições, e as relações combinatórias substituem as relações sintácticas: uma língua de nomes. (Deleuze 1999 236)

Esgotam-se as palavras nas enumerações, exaurem-se as possibilidades. A língua II aparece como uma consequência da língua I: depois de esgotar o possível com as palavras, há que tratar de esgotar as palavras em si. Esta língua deixa de pertencer aos nomes, para ser do domínio das vozes. Volta aqui a tratar-se do possível, mas de outro modo:

Para esgotar as palavras, é preciso remetê-las aos Outros que as pronunciam, ou, antes, que as emitem, que as secretam, segundo fluxos que ora se misturam ora se distinguem. Esse segundo momento, muito complexo, não deixa de ter relação com o primeiro: é sempre um Outro que fala, uma vez que as palavras não esperam por mim e que não existe outra língua a não ser a estrangeira; é sempre um Outro o “proprietário” dos objectos que ele possui ao falar. Trata-se sempre

do possível, mas de uma nova maneira: os Outros são mundos possíveis, aos quais as vozes conferem uma realidade sempre variável, conforme a força que elas têm, e revogável, de acordo com os silêncios que elas fazem. (Deleuze 1999, 237)

A língua II não procede mais por átomos combináveis, mas por fluxos misturáveis. Já não é o que se diz, mas como se processa ela em relação a um Outro. Ele é que deve ser o órgão ressoador, o tal “proprietário” dos objectos, é nele que se dá a interpretação, o primeiro só tratou de conduzir um determinado fluxo. É a língua das vozes que são, na realidade, mais um processo do que um objecto. Mas, depois de esgotadas as vozes, o que restará?

Há, pois, uma língua III, que não remete mais à linguagem dos objectos enumeráveis e combináveis, nem a vozes emissoras, mas a limites imanentes que não cessam de se deslocar, hiatos, buracos ou fendas, dos quais não se daria conta, sendo atribuídos ao simples cansaço, se eles não aumentassem de uma só vez, de maneira a acolher alguma coisa que vem de fora ou de algum outro lugar. (Deleuze 1999, 239)

A língua III é a língua das imagens e dos espaços. Esgotam-se as palavras, as vozes, para conseguir, e consequentemente esgotar, uma imagem, seja ela sonora ou visual. Esta vai reunir a língua das palavras e a língua das vozes numa imagem:

O que há de enfadonho na linguagem das palavras é a maneira pela qual ela está sobrecarregada de cálculos, de lembranças e de histórias: não se pode evitá-lo. É certamente preciso, neste meio tempo, que a imagem pura se insira na linguagem, nos nomes e nas vozes. (Deleuze 1999, 241)

O que se pretende é furar a superfície da linguagem, rasgar esses panos de fundo que se amontoam por baixo da percepção. Há que destruir a aderência das palavras, queimar o rasto de baba da larva, “desvinculá-las”. De novo, a questão da dissolução e da exactidão, como disjunção inclusiva:

Da mesma maneira que a imagem deve aceder ao indefinido, estando, ao mesmo tempo, completamente determinada, o espaço deve ser sempre um espaço qualquer, sem designação específica [désaffecté], sem forma específica [inaffecté], ainda que seja, geometricamente, todo ele determinado. (Deleuze 1999, 242)

Tal como os projectos de Artaud e de Carmelo Bene, a obra de Beckett não se constitui de individualidades, mas de intensidades. Não conta histórias: ergue blocos. Não é feita de memórias, apesar de as admitir, mas sob a forma de granulações que se instalam no

indefinido e ali permanecem, num meeiro que não tem um início ou um fim, mas que se produz, ou se faz experiência, continuamente. Beckett fala por aporias, na medida em que o sentido estabelecido já é a desconstrução de um outro discurso. Tratar-se-á mais precisamente das ruínas de um discurso: o que se ergue são blocos de sensações que se expandem sem uma modulação definida. O que é audível, o que é visível, não é representável. O sentido de um texto é, assim, impossibilitado de se fixar, podendo adquirir ínfimos sentidos, sugerir ideias várias ou reproduzir diferentes sensações consoante os espaços, os tempos, ou os organismos receptores. A questão de uma metalinguagem em Beckett prende-se principalmente com a produção contínua de experiência. Os sentidos constroem-se em várias direcções, esgotam-se disparando para múltiplas coordenadas. Deixa de ser o público a projectar-se, a ver-se representado na obra: é agora a obra que se projecta no espectador, é ele quem faz a obra, quem a escreve, ao lê-la (porque para nós trata-se sempre de uma leitura, implica uma relação de entendimento com aquilo que se vê e que se ouve, é uma operação menos imediata que o olhar ou o ouvir, que lhe são precedentes): não havendo especificação nem individualização, não fazendo parte de uma arquitectura fechada, a obra permanece livre de se fixar num único entendimento possível, numa única proposição, ou disjunção exclusiva.



## CONCLUSÕES

### Representação e sujeito teatral

O problema maior que encontramos ao longo do nosso estudo prende-se com a questão da representação. Abandonar os sistemas representativos é uma questão essencial do pensamento de Gilles Deleuze, e pensá-la numa perspectiva teatral traz-nos, obviamente, um problema de fundo: como pensar um teatro que tenha abolido a representação? Isso implicaria reformular profundamente as definições daquilo que constitui a arte teatral. Eliminar a representação no teatro obriga a repensar inteiramente o seu domínio, as suas funções e as suas determinações. O teatro serviria, como a pintura ou a música, para criar seres de sensação, erguer blocos de sensação. Para Deleuze, nenhuma arte representa. Ela deve constituir-se de perceptos e afectos, e não recriar percepções e afecções. No teatro, como na pintura, não interessa a semelhança, mas a pura sensação:

O objectivo da arte, com os meios do material, é o de arrancar o percepto às percepções de objecto e aos estados de um sujeito de percepção, o de arrancar o afecto às afecções como passagem de um estado a outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensação. (Deleuze/Guattari 1992, 147)

Este teatro não pode ter um intuito educativo, não pode nunca ter um carácter panfletário: ele não serve, como diria Artaud, para resolver problemas. Para resolver conflitos, é primeiro necessário representar esses conflitos, distanciando-se daquilo que deve ser o objectivo da arte. A arte enquanto experiência deve no máximo provocar conflitos, não pacificá-los. Deve proporcionar encontros, e não manter-se no domínio do entretenimento, o qual pede a semelhança, a representatividade, o reconhecível.

Mas como pode o actor não representar? Apenas se se tornar ele próprio *poeta* do seu próprio corpo, *desorganizando-se* para pilotar um outro plano, o plano das imagens por criar. Este é um domínio poético, que diz tanto respeito à palavra como ao corpo e à voz.

A arte é a linguagem das sensações, que passa pelas palavras, pelas cores, pelos sons ou pelas pedras. A arte não tem opinião. A arte desfaz a tripla organização das percepções, afecções e opiniões, para a substituir por um monumento composto de perceptos, de afectos e de blocos de sensações que são tidas como linguagem. O escritor serve-se de palavras, mas criando uma sintaxe que as faz passar na sensação, e que faz balbuciar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar: é o estilo, o «tom», a linguagem das sensações, ou a língua desconhecida em toda a língua, aquela que solicita um povo por vir, oh gente do velho Catawba, oh gente de Yoknapatawpha. O escritor retorce a linguagem, fá-la vibrar, constrange-a, fende-a para arrancar o percepto às percepções, o afecto às afecções, a sensação às opiniões - tendo em vista, esperamo-lo, esse povo que não existe ainda. (Deleuze/Guattari op.cit., 155)

É de referir, aliás, que as análises teatrais de Deleuze se focam maioritariamente nas questões dramáticas e da linguagem, o que nos faz dar ainda mais ênfase à questão dos limites entre autor e actor. Parece-nos que neste teatro, os actores ou são os autores ou então estarão muito próximos de uma supermarioneta de Craig. Mas ao criador oferece-nos Deleuze uma proposta clara em *Mille Plateaux*:

O pior não é ficar estratificado – organizado, significado, submetido – mas precipitar os estratos num afundamento suicida ou demente, que os faz voltar a cair em cima de nós, para sempre mais pesados. Eis pois o que será preciso fazer: instalar-se num estrato, experimentar as oportunidades que nos oferece, procurar um sítio favorável, movimentos de desterritorialização eventuais, linhas de fuga possíveis, experimentá-las, garantir aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento continuu de intensidades, ter sempre um bocadinho de uma nova terra. (Deleuze/Guattari 2007, 212)

Talvez mais do que o autor/actor, interessa-nos aqui perceber de que maneira pensa Deleuze o sujeito teatral, a personagem propriamente dita. Para ele, não se trata de abolir o sujeito. Como é colocado logo na introdução de *Rizoma*, a propósito do trabalho de escrita a par de Deleuze e Guattari, o que interessa não é *chegar ao ponto*

*em que já não se diz eu, mas em que isso já não tem nenhuma importância de dizer ou não dizer eu.* (Deleuze/Guattari 2004b, 7)

Isto, porque não é um eu que fala, que assume o acontecimento, mas um fragmento, uma intensidade, um ser de sensação transportado por veios que agem consoante forças impulsivas. O impulso pertence sempre ao presente, ao imediato. A velocidade pertence sempre ao acontecimento em si. O passado e o futuro serão sempre fora do tempo, e, portanto, fora da possibilidade de movimento. Deleuze quer velocidades, ritmos. O trabalho do actor terá que se fazer criação, ao contrário de análise; experiência pura, pensamento e não projecção de ideias. Para isto é necessário um trabalho intensivo sobre a linguagem, que passa (como vemos em Artaud, Bene e Beckett, ainda que de maneiras práticas diferentes) pela repetição exaustiva, pelo esgotamento das palavras até que lhes encontre um sentido que as reúna de novo ao corpo, aos sentidos, à simbiose de uma significação orgânica. Um teatro em que as palavras não sirvam apenas para explicar o pensamento e se tornem o próprio pensamento.

## Linguagem-experiência

O teatro-experiência deve estabelecer uma linguagem que esteja mais próxima dos sentidos do que do intelectualizável, ou seja, uma linguagem que exceda os limites da significação e se estabeleça experiência. É para nós esse o caminho percorrido por Deleuze entre Artaud e Samuel Beckett: de uma linguagem que visa encontrar a possibilidade de imanência no corpo a uma linguagem que se imanencie cosmologicamente. Bene aparece-nos mais como um laboratório de ideias, uma ajuda preciosa ao pensamento deleuziano, mas é com Artaud que ele nasce e é em Beckett que ele se sintetiza: o caminho é de um teatro do corpo a um teatro do espírito.

Também o problema da formulação do novo na arte obtém aqui uma resposta possível: a experiência é sempre diferença, tem valor em si, é sempre presente, é acontecimento. O teatro experiência é aquele que trabalha sob dada premissa, mas não sobre uma dada premissa. Ele não pré-estabelece. Instala-se num ponto, a partir do qual acontece. É um teatro-acontecimento.

O teatro, para ser arte, terá que se libertar de tudo o que seja da ordem da opinião, os seus personagens devem deixar de ser representações sociais, construídas com base em assunções e pré-definições, para passarem a ser eles próprios seres de sensação, veículos, pilotos e estradas de sensação:

O que conta, não são as opiniões das personagens segundo os tipos sociais a que pertencem e o seu carácter, como nos maus romances, mas as relações de contraponto nas quais entram, e os compostos de sensações que essas próprias personagens experimentam ou fazem experimentar, nos seus devires e nas suas visões. (Deleuze/Guattari 1992, 166)

A este teatro servirão diferentes modos de escrita, que estabeleçam metalinguagens com infinitas multiplicações possíveis. O que interessa é construir a Imagem, que é sempre fugaz, sempre de parto doloroso, e que surge para logo se extinguir. Fazer uma Imagem, sonora, visual, essa deve ser a principal preocupação do teatro: não contar uma história, mas provocar uma sensação que vibre nos lugares mais escondidos do espírito. Tal como é colocado no capítulo Percepto, Afecto e Conceito, em *O Que É A Filosofia*: “trata-se

sempre de libertar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de o tentar num combate incerto.”  
(Deleuze/Guattari op. cit., 151)

Produzir a imagem passa também por uma operação de saturação. É mais do que uma síntese, ou um processo de filtragem: é um esgotamento absoluto do esquema da representação:

Já não são actos para explicar, sonhos ou fantasmas para interpretar, lembranças de infância para lembrar, palavras para fazer significar, mas cores e sons, devires e intensidades. (Deleuze/Guattari 2007, 214)

## O caos gerador

Os três casos remetem-nos sempre para uma relação estreita entre a produção ou a experiência artística e o caos. Com Artaud, a premissa é estabelecer um teatro que obrigue a um motim dos sentidos: trata-se de um teatro provocador de caos. É a partir do corpo e para o corpo que ele se constrói. Este teatro não conta, não resolve, renuncia a psicologismos, não é organizado: procura o caos, provoca-o, fá-lo soar ao desorganizar o corpo, e ressoa-o para desorganizar os outros corpos. Este teatro não procura ainda propriamente fazer a imagem, mas sim instituir à superfície vibrações adormecidas pela sucessiva insistência nos planos de profundidade.

Por seu lado, Carmelo Bene já não vai propriamente provocar o caos, mas convocá-lo. Ele põe em funcionamento uma elaborada máquina cénica, excede os limites do corpo físico, para obter uma desorganização ainda mais abrangente. Enquanto que em Artaud interessava o combate interno de forças, intensificáveis a partir da linguagem orgânica, em Bene dá-se uma mistura muito maior de linguagens, o que se traduz numa multiplicação da informação que constitui a obra.

Em Beckett, tudo se rarefaz, se dissolve. Se Artaud é a peste e Bene a tempestade, Beckett será o teatro das ruínas. Ele já não precisa provocar nem convocar o caos, o caos é uma invocação, permanece sempre presente dentro de um regime interno, mais silencioso do que o de Artaud e mais fragmentário do que em Bene. Este caos não faz parte da fabulação, mas existe como uma espécie de memória, de presença inerente a todos os sopros, mas estes sopros estão sempre a esgotar-se, já passaram pelo caos infinitas vezes, já o esgotaram e se esgotaram dentro dele infinitas vezes e preparam-se para se voltarem a consumir de novo por ele mais um pouco, uma e outra vez, infinitas vezes. O teatro de Beckett é verdadeiramente aquele que parte do meio, situa-se entre o caos, vem do caos e para o caos, infinitamente. A obra de Beckett corresponde precisamente a uma galeria de variedades, um universo de fragmentos dispersos, sem formas, sem identidade fixa, que se podem estender *ad aeternum* no mesmo plano, e provocar infinitas intersecções, aderir a infinitas possibilidades de leitura.

O caos é necessário à desorganização dos órgãos, à neutralização do julgamento de Deus.

O artista traz do caos variedades que já não constituem uma reprodução do sensível no órgão, mas erguem um ser do sensível, um ser da sensação, num plano de composição anorgânico capaz de restituir o infinito. (Deleuze/Guattari 1992; 177)

Porque o corpo sem órgãos, ou o projecto de um teatro sem órgãos, não recusa os órgãos, o teatro não deixa de ser uma arte do orgânico:

O organismo não é todo o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, isto é, um fenómeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para lhe extrair um trabalho útil. (Deleuze/Guattari 2007, 210)

O organismo – a estruturação – é que deve ser desorganizado, mergulhado num caos que estimule novos agenciamentos. Há que construir um corpo e não um organismo, ou seja, estabelecer planos de imanência ao pensamento, por oposição a planos de transcendência:

O CsO não se opõe aos órgãos, mas, com os seus «verdadeiros órgãos» que têm de ser compostos e colocados, opõe-se ao organismo, à organização orgânica dos órgãos. O *julgamento de Deus*, o sistema de julgamento de Deus, o sistema teológico é precisamente a operação d'Aquele que constrói um organismo, uma organização de órgãos que se chama organismo. (Deleuze/Guattari op.cit., 210)

A criação artística não pode estar sujeita ao julgamento de Deus, ou seja, proceder de um corpo arrancado à sua imanência, ela não pode servir para significar. Ela deve veicular, e não vincular. O teatro-espectáculo vai pertencer sempre à última opção: com os seus personagens formais, as suas tramas, as suas ideologias e opiniões, vai sempre estratificar. O público senta-se, olha, emociona-se ligeiramente quando algo lhe faz lembrar alguma coisa da sua vida, começa a olhar para o relógio nos últimos vinte minutos, bate palmas, levanta-se e vai-se embora, mais ou menos como chegou, talvez com uma leve dor de costas porque as cadeiras não costumam ser muito confortáveis, talvez para prevenir interrupções de um ou outro possível ressonar esporádico. Mas a arte não pode ser criada para agradar, nem para explicar, nem para opinar. Deixe-se a educação para os livros escolares. Deixe-se Deus nas missas e as ideologias nos

palanques. Retirem-se os órgãos do corpo, e trabalhe-se com o que sobrar, aí é quando pode surgir a obra:

O CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é precisamente o fantasma, o conjunto de significâncias e de subjectivações. (Deleuze/Guattari op.cit., 201)

Isto pode tanto dizer respeito à dramaturgia quanto ao trabalho do actor, mas também à relação do performer com o público: ao contrário do teatro-espectáculo, este teatro é um acontecimento de proximidade, sem palcos, sem relações verdadeiramente estratificadas, em que o próprio público tem que fazer parte da produção do sentido do espectáculo.



## Fabulação criadora e fabulação receptora

Ao contrário da imaginação, que actua perante a possibilidade de actualização, a fabulação é o mecanismo que permite extrapolar o domínio do possível para um plano virtual. A fabulação pertence ao virtual e pode, por isso, correr livremente na sua imanência. Não tem necessidades, mas desejos; planta, ergue em blocos, territorializa livremente. Enquanto a imaginação percorre um território pré-cartografado, a fabulação cartografa, ou melhor, faz-se ela própria território por inventar, é livre de qualquer obrigação de realismo, naturalismo, relação de semelhança. Ela não se constrói de ideias, opiniões ou memórias. Não se produz arte a partir de memórias de vivências, isso será sempre uma espécie de jornalismo:

A memória pouco intervém na arte (mesmo, e sobretudo, em Proust). É verdade que toda a obra de arte é um *monumento*, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si próprias a sua conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O acto do monumento não é a memória, mas a fabulação. Não se escreve com recordações de infância, mas por meio de blocos de infância que são formas de devir-criança no presente. A música está cheia delas. O que é necessário não é a memória, mas um material complexo que não se encontra na memória, mas nas palavras, nos sons. (Deleuze/Guattari 1992, 148)

Mais uma vez, temos razões para acreditar que um possível projecto teatral deleuziano teria que estar sempre muito mais próximo da poesia, da música e da pintura do que hoje permanece. De maneira a produzir o novo teatral, deve estar-se disposto a abandonar qualquer princípio de *memoração*, comemoração ou rememoração, e permitirmo-nos exceder sempre os limites do razoável, para criarmos aquilo que ainda não conseguimos reconhecer. Era isto que nos queria ensinar Artaud com performances levadas ao extremo, e foi o que conseguiu Beckett, anos mais tarde, de uma forma mais interna:

A fabulação criadora nada tem a ver com uma recordação, ainda que amplificada, nem com um fantasma. De facto, o artista, incluindo o romancista, excede os

estados perceptivos e as passagens efectivas do vivido. É um vidente, alguém que devém. (Deleuze/Guattari 1992, 151)

E, de igual maneira, o teatro, enquanto experiência, necessita sempre do Outro. O público é aquele que conta a si mesmo a história que vê, é ele que cria para si um plano de imanência a partir dos blocos de sensação erguidos pela performance. Para isso, o teatro tem que *imanenciar*, isto é, deve ter múltiplas entradas, conexões potenciais, ser mais do que uma pura operação sinestésica: não só o que se dá, mas o que fica de fora, o silêncio, a escuridão, o rasto, o que se não deixa entrever e por isso faz com que se olhe com mais força, se pense com mais violência.

## Teatro do toque

O que nos parece ser o caminho teatral de Deleuze é um percurso que vai do corpo ao espírito, o mesmo que vai de Artaud a Beckett: o teatro de Artaud pretende atingir o corpo, assumindo-o como a origem da percepção; o teatro de Beckett desprende-se já dessa revolução interna dos órgãos, pretendendo atingir directamente o espírito. Ambos se revoltavam contra os fundos. *Panos de fundo mais fundos*. É à superfície que se deve querer aderir, é pela pele que se chega ao sentido, ao sentido da sensação.

Parece-nos que há uma partilha profunda de blocos de desejo: este teatro do toque que falamos, produz-se a libertar-se das aderências da representação, mas ergue-se precisamente para produzir novas aderências: este teatro é criado por um desejo de tocar, e é assistido (e assistido aqui deve entender-se no sentido de uma verdadeira assistência, de presença, e de uma ajuda, de uma partilha do acontecimento), no que diz respeito ao seu público, por uma vontade de ser tocado. O quanto esse desejo pode ser erótico, escatológico ou perverso não é agora lugar para o tentarmos perceber, mas o que podemos afirmar é que a carne é aqui elemento essencial. *A carne não é a sensação, mas participa na sua revelação*, diz-nos Deleuze (Deleuze/Guattari 1992, 158). É na carne que ressoa o sopro das vozes, é na pele que bate a luz que pinta o quadro teatral. É a carne que é necessário fazer vibrar debaixo da pele, é através da carne que se chega ao estômago e ao coração. Este teatro não é o mesmo do choro e do riso, não pode ser representado por duas máscaras de semblantes invertidos. Não é um teatro das emoções, mas das sensações. E não pode ser representado de todo, porque não se representam as sensações. O espírito não fala pela carne, apenas a ouve, enquanto que a carne fala e ouve o espírito. É isso que o espectador vai à procura quando entra numa sala pequena, húmida, geralmente com banda sonora automobilística. Fazer a carne ouvir e falar. É essa também a motivação de quem actua. Deixar-se tocar e ser tocado.

E é talvez renunciando aos órgãos, ao julgamento de deus, que nos permitiremos o toque. Talvez tudo seja ainda envolto na ideia de pecado, seja lá o que isso for. Talvez só fechando, cosendo, suturando todas as reentrâncias é que essa carne do espírito se

deixe experienciar certas luxúrias, se permita fabular, pilotar esses fluxos distanciados do mundo, do mundano, do mundinho mundaninho. Trata-se de querer exceder qualquer coisa, romper com qualquer coisa, de um desejo de revolta, mas também pode ser por mimo, por solidão, por volúpia ou mera languidez. Se isso interessasse realmente talvez déssemos por nós a cair de novo no fosso da estruturação escravagista dos porquês, que em questões de arte devem, no nosso entender, ter muito pouco a acrescentar. Não nos interessa realmente a razão do desejo, mas a existência do desejo em si. É ele que impele o criador à criação e o espectador à assistência. É ele que força, que providencia os agenciamentos necessários para que a carne vibre e se faça pensamento, contrariando a tradição dos teatros psicológicos que, pelo contrário, deixando a carne em sossego nunca produzem pensamento.

## BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son Double*, Éditions Gallimard, Paris, 1966 (ed. cit. Artaud 2006, *O Teatro e o Seu Duplo*, trad. Fíama Hasse Pais Brandão, Fenda, Lisboa).

ARTAUD, Antonin, *Eu, Antonin Artaud*, trad. Aníbal Fernandes, Assírio & Alvim, Lisboa, 2007.

BECKETT, Samuel, *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, Grove Press, New York, 1969.

Beckett, Samuel, 1999, *Quad et autres pièces pour la télévision* (suivi de Deleuze, Gilles, *L'Épuisé*), Paris, Minuit.

BECKETT, Samuel, *O Inominável*, trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002.

BECKETT, Samuel, *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, London, 2006.

BENE, Carmelo, DELEUZE, Gilles, *Superpositions*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979.

DELEUZE, Gilles, *Différence et Répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968 (ed. cit. DELEUZE 2000, *Diferença e Repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, Relógio d'Água, Lisboa).

DELEUZE, Gilles, *Logique du Sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'Anti-Oedipe, Capitalisme et Schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1972 (ed.cit. Deleuze/Guattari 2004a, *Anti-Édipo – Capitalismo e esquizofrenia I*, trad. Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho, Assírio e Alvim, Lisboa).

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1975.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Rhizome*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1976 (ed.cit. Deleuze/Guattari 2004b, *Rizoma*, trad. Rafael Godinho, Assírio e Alvim, Lisboa).

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie* 2, Les éditions de Minuit Paris, 1980 (ed.cit. Deleuze/Guattari 2007, *Mil Planaltos*, trad. Rafael Godinho, Assírio e Alvim, Lisboa).

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la Philosophie?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991 (ed.cit. Deleuze/Guattari 1992, *O Que é a Filosofia?*, trad. Margarida Barahona, António Guerreiro, Editorial Presença, Lisboa).

DELEUZE, Gilles, 1999, *L'Épuisé* (in Beckett 1999), Paris, Minuit. (ed. cit.: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/esgotadoalexandre.pdf>, consultada a 26.04.10)

DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Les éditions de Minuit, Paris, 1993 (ed.cit. Deleuze 2000, *Crítica e Clínica*, Edições Século XXI, Lisboa).

DELEUZE, Gilles, *O Mistério de Ariana – cinco textos e uma entrevista*, trad. Edmundo Cordeiro, Vega, Lisboa, 2005.

## VÍDEOS:

BENE, Carmelo *Cos'è il teatro?*, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=iGtXYHaB5N4>, acedido a 20/03/2010 às 14:42.56.

BENE, Carmelo, *Macchina Attoriale*, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Pkh6hd5vkm8&feature=related>, acedido a 20/03/2010 às 15:02.32.

BENE, Carmelo, *Riccardo III*, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=1kcWrgkzRuI&feature=related>, acedido a 20/03/2010 às 15:29.52

BENE, Carmelo, *Amleto*, disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=bmTXnFP7T9U&feature=related>, acessado a

20/03/2010 às 15:35.58.